

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las

vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida

cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

## Sobre historia y teoría de la crítica I

n° 10

sep.2012

semestral

Secciones y artículos [3. Metacrítica: autores, lectores e instituciones de la crítica]

## Escritos de artistas y críticos de arte: un territorio compartido

Brigitte Aubry

 abstract  
 texto integral  
 notas al pie  
 autor  
 bibliografía  
 comentarios

## Abstract

La publicación, en los últimos treinta años, de numerosos escritos de artistas de la primera mitad del siglo XX, y más precisamente los trabajos de edición, coloquios, ensayos y otros estudios sobre el tema, atestiguan el interés creciente del que es objeto esa producción textual. Ofreciendo un acceso privilegiado a las obras, los escritos de artistas son materiales predilectos para el crítico. Su crecimiento constante invita no obstante a considerar el lugar que estos textos ocupan en el campo crítico contemporáneo y a pensar la manera en que son tomados en cuenta en la operación historiográfica. Considerar el caso particular de los escritos del pintor inglés Richard Hamilton, desaparecido recientemente, permite interrogarse sobre la relación que el artista mantiene con la producción del crítico en el reparto, o no, de un territorio común.



## Palabras clave

crítica, artista, escritos, historia, territorio



## Abstract en inglés

## Writings of artist and art critics: a shared territory

The publication, in the last thirty years, of numerous artists' writings of the second half of the century, and most recently the variety of studies on this textual production coupled with an important editing work, show that these texts are the subject of increasing interest. Offering special access to their artistic production, texts written by the artists themselves are a privileged source for art critics. Their constant growth nevertheless invite us to consider the critical space these texts occupy and to take the measure of their effect on the writing of the history of art. When one considers the example of the writings by the late Richard Hamilton, it becomes clear that the relation between critics and artists as regards the texts they both produce has to be put

into question in order to figure out what is their common territory and to see how and to what extent it can be shared.

Palabras clave

critic, artist, writings, history, territory



Texto integral

- 1 En estrecha relación con los enunciados plásticos, los escritos de artistas ofrecen un punto de vista original sobre una producción artística y son materiales privilegiados por la crítica (Millet 2005)[1]. Desde hace una treintena de años, numerosos trabajos de edición, coloquios (Levaillant 2004), ensayos y estudios universitarios, incluso exposiciones[2], atestiguan el creciente interés del que esta producción textual es objeto. Pues bien, es "después de 1945, con una cierta aceleración en los años 1960-70 –recuerda Françoise Levaillant-, [que] la edición en Francia incorporó al mercado corpus importantes de artistas de la primera mitad del siglo XX autores de textos: Delaunay, Kandinsky, Klee, Malevitch... " (2004: 14). Hoy este género es ampliamente practicado, y desde la iniciativa pionera de Pierre Berès y André Chastel se publican regularmente numerosos escritos de artistas[3].
- 2 Una primera reflexión se referirá al lugar que estos textos ocupan en el campo crítico de la segunda mitad del siglo XX y la manera en que son tomados en cuenta en la operación historiográfica. A continuación, se considerará el caso particular de los escritos del pintor inglés Richard Hamilton, indagando acerca de la relación que el artista mantiene con la producción del crítico en el reparto, o no, de un territorio común.

Estatuto de los textos, figuras de artistas

- 3 Los escritos de artistas son a menudo considerados por la relación que mantienen con la escritura, ya se trate de interrogarse sobre lo que empuja a un artista a tomar la pluma o sobre los vínculos que, en el creador, unen esta práctica a su obra (la escritura entrópica de Robert Smithson, la "descomposición" como principio escritural tanto como pictórico en Gerhard Richter, etc.). En sus primeros textos sobre la producción de los bienes simbólicos, Pierre Bourdieu distinguió netamente el campo literario del campo artístico, es decir, el del escritor y el del artista. Para F. Levaillant, "esta dicotomía plantea un problema". (2004: 15)
- 4 Actualmente parece darse por hecho que algunos de los textos publicados por un artista pertenecen a la jurisdicción de la crítica de arte, e incluso, que el plástico contemporáneo es a menudo su primer y muy atento historiógrafo. Sin embargo, al final de la Segunda Guerra Mundial, luego de serias querellas, se dibujará una línea de reparto de poder entre el artista y el crítico. Esa línea ha sido objeto de numerosos desplazamientos en las décadas del sesenta y el setenta cuando algunos de los creadores asociados al minimalismo y al arte conceptual operarán como críticos (D. Judd, D. Graham), y cuando otros producirán textos referidos al arte de su época inscribiéndose en un campo delimitado por la crítica (R. Smithson, D. Buren). Jean-Marc Poinot señala, justamente, cuan elocuentes se muestran los artistas de los años sesenta y cuantos de ellos saben escribir crítica tan bien como los profesionales.
- 5 En *A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art* (Bryan-Wilson [2003] 2004: n.p.), Julia Bryan-Wilson analiza la manera en que el artista, a mismo título que el crítico y el conservador, ha participado en la invención del lenguaje de la crítica institucional. La autora subraya que, en este aspecto, la literatura sobre las prácticas museográficas habría estado en primera línea, siendo "desde el comienzo, escrita sobre todo por *los artistas mismos*"[4] ([2003] 2004: n.p.). Si, como precisa J. Bryan-Wilson, "muchos han insinuado que esto señala

la colonización de la posición del crítico"[5] ([2003] 2004: n.p.), es necesario concluir en la necesidad de tomar en cuenta los escritos de los artistas en todo intento de historización del arte conceptual.

- 6 Para el joven crítico de arte y comisario de exposición François Piron, las relaciones con los artistas se habrían "pervertido" considerablemente en estos últimos decenios. En 1956, en tono de broma, el americano Sam Francis lanzaba la polémica: "Los críticos son como piratas ebrios, saqueando en alta mar un buque cargado de bananas" (Francis [1956] 1969: 87-88). Por su parte, en tono belicoso, Daniel Buren atribuye al texto el estatuto privilegiado de un "arma" en el arsenal de un combate generalizado (Dorléac 2004), lo que ha explicado de la manera siguiente:

" (...) el texto permite [así] hablar de aquello de lo que la pintura no puede, dado que la pintura se aprehende de un vistazo. El texto permite también en un dominio —el del arte, reservado supuestamente al silencio, de hecho al silencio de los creadores en beneficio de los exégetas y otros perros guardianes de las ideologías dominantes - afirmar claramente aquello que algunos querían callar, a saber, por ejemplo, las relaciones entre lo económico, la ideología, la crítica, el artista y la obra, es decir, la manera en que estas relaciones se imbrican y se articulan entre ellas (...)." (Buren 1991a: 324)

- 7 La cuestión de estas interrelaciones evocadas por Buren se plantea con más intensidad cuando un artista construye, en paralelo al desarrollo de su obra, un corpus textual importante que aspira a ocupar una gran parte del campo crítico. Desde este punto de vista, el camino tomado por el británico Richard Hamilton desde fines de la década de los años cincuenta, se presenta como ejemplar y excepcional por la voluntad totalizante que lo sostiene.

### *Collected Words*

- 8 Rehusándose a considerar sus textos como pertenecientes a la crítica de arte, Richard Hamilton ha redactado algunos artículos sobre el trabajo de los artistas que le eran cercanos: Dieter Roth, Roy Lichtenstein, Emmet Williams, Marcel Broodthaers y, más tarde, Peter Blake, Joseph Beuys e incluso John Latham. Hamilton ha escrito mucho sobre Marcel Duchamp, a quien ha reservado sus más bellas páginas y sus textos más logrados. Hechas estas excepciones, la práctica escritural de uno de los padres del Pop art concierne ante todo a su obra y alcanza su punto culminante en 1982 con la publicación de *Collected Words*, una selección de sus escritos desde 1953 (Hamilton 1982).

- 9 *CW* es un objeto extraño, ya que para disponer los diversos textos que ha organizado siguiendo un orden cronológico, Hamilton adopta un método estructural análogo al que usaba en sus pinturas, es decir, el collage, mezclando y yuxtaponiendo en un mismo ensayo puntos de vista retrospectivos en itálica y párrafos o fragmentos más o menos completos de sus escritos que tratan un mismo tema —se trate de artículos, de entrevistas, de contribuciones en catálogos de exposiciones personales o colectivas—. Como preámbulo, Hamilton vuelve sobre las razones que lo han conducido a proseguir con asiduidad su práctica escrita:

"Cuando intenté por primera vez ensamblar algunas palabras el resultado fue vergonzosamente incomprensible (algunos dicen que aún lo es), sin embargo he perseverado porque me parecía que las cosas que quería decir no eran susceptibles de ser dichas por cualquiera. Sentí la necesidad de justificar lo que hacía, o al menos de describir cómo sucedieron ciertas cosas, aun cuando era consciente de que las explicaciones escritas de un pintor debían revelar una duda sobre su capacidad de hacerse comprender a través de medios gráficos: me dije a mí mismo unas cuantas veces, si las pinturas no tienen sentido por sí mismas entonces las palabras no pueden ayudarlas." [6] (Hamilton 1982: 7)

- 10 Para el artista se trataría, de entrada, de forzar la aprehensión de la obra mediante lo escrito; incluso de sustituir una crítica juzgada incompetente, como Buren lo explicitará por su parte a Robin White, estimando que había "ciertos aspectos de su propio trabajo que ningún crítico de arte estaba en condiciones de aprehender en aquella época" (Buren [1979] 1991b: 141).

- 11 Como preámbulo a *Collected Words*, Hamilton precisa también que es debido a la iniciativa del arquitecto Theo Crosby, editor de *Architectural Design*, que ha llegado a

la redacción de textos sobre su obra destinados a ser publicados. Si bien sus primeros escritos datan de 1953, me parece que la marca esencial en el camino emprendido por el artista debe situarse en 1958, cuando firma en *Architectural Design*, precisamente, un artículo destinado a acompañar una reproducción de su pintura *Hommage à Chrysler Corp* terminada el año precedente y cuyo "programa iconográfico" revela (Hamilton 1958: 20). La obra se encontraba a la espera de una recepción que llegaría tardíamente, una vez que el nuevo arte Pop hubiese hecho su aparición pública a ambos lados del Atlántico a principios de los años sesenta. Es necesario, sin embargo, recordar que, habiendo participado en la creación y actividades del Independent Group en la primera mitad de la década del cincuenta, Hamilton se encontraba cerca de críticos tan importantes como Reyner Banham y Lawrence Alloway, quienes redactaron algunos de los primeros textos sobre su trabajo. El último, a quien algunos consideran como *el* crítico inglés del Pop Art, se interesaba en el "olfato iconográfico" del artista más que en su producción plástica propiamente dicha. En consecuencia, el terreno que ha ocupado Hamilton con sus publicaciones lo hizo entrar, rápidamente, "en cortocircuito".

- 12 Es necesario decir que Hamilton continuará su colaboración con *Architectural Design* publicando un nuevo artículo ampliamente ilustrado que aparece en la entrega de octubre de 1962. Frente a una reproducción a página completa de *She*, pintada entre 1958 y 1961, firma un largo texto en el que figuran alrededor de diez de las fuentes de su cuadro (Hamilton 1962: 485). También allí el artista trata de documentar inmediatamente su obra. Titulado "Una Exposición de *She*", su texto es de una precisión que sólo iguala su complejidad. Redactado en un tono irónico e insolente, presenta una curiosa combinación de pasajes descriptivos, narrativos o analíticos que acentúa una crítica virulenta de la pintura de los años cincuenta. Además de revelar nuevamente su programa iconográfico, un examen atento permite delimitar el método y el objetivo que presiden a *She*.
- 13 Preocupado por historizar su trayectoria pictórica, Hamilton aprovecha la primera entrega de la pequeña revista *Gazette* para publicar "For de Finest Art - Try Pop" (Hamilton 1961). En el momento en que en Estados Unidos Claes Oldenburg propone su célebre y muy extravagante profesión de fe ("I am for an art..." Oldenburg 1961), el pintor inglés se posiciona a contracorriente de los estudios que harán del Pop Art un movimiento artístico reaccionario. En este texto, cuyo título recuerda a una receta, Hamilton define la "tendencia pop de las Bellas Artes" como una "fecundación cruzada del futurismo y el dadaísmo" liberados de sus actitudes negativas, o como un "dadaísmo positivo y creativo" (Hamilton 1962: 485). Y para designar este arte que para él es una "aprobación de la cultura de masas" tanto como una "declaración de fe en el cambio de los valores de la sociedad", inventa incluso el acrónimo "Mama" (Dada en la era de los mass media) (1962: 485).

## "Urbane Image"

- 14 Publicado en el segundo número de *Living Arts*, en 1963, "Urbane Image" marcó un giro en la práctica escritural de Hamilton. A partir de este texto, que asegura la recepción crítica de la que estaba privada su obra desde hacía ocho años, ya no cesará de "escribir por una pequeñez..." (Hamilton 1972: 39) En este artículo, que concibe como un equivalente literario del conjunto de pinturas en el que trabaja de 1957 a 1962[7], Hamilton presenta el mundo moderno del comercio, de la publicidad, de los modelos de automóvil y de los dispositivos tecnológicos parodiados bajo la forma de pastiches estilísticos sacados del *Ulysses* de Joyce. Continuando un diálogo imaginario con el presente evoca *AAH!*, su última *opus* a la fecha:

"La definición de la imagen oscila entre el adentro y el afuera del largo de un labio. Un mundo fantástico con connotaciones eróticas únicas. Violación de intimidad pero en un nivel puramente visual. La sensualidad más allá del simple acto de la penetración –una caída que produce el vértigo en un *flou* coloreado como en pasmo, un disparador, despreocupado y calmo, para un análisis apreciativo–. Movimientos de balanceo recordando los del tiempo del péndulo de Van Vogt; pivotes de una fijeza visual que Penn desencadena." [8] (Hamilton 1963: 46)

- 15 Evidentemente, sobre todo al no dar explicaciones de su trabajo pictórico, Hamilton se cree fiel a su arte mostrándose sensible a las virtudes placenteras del lenguaje. "Urbane Image" revela también la relación particular que une en su obra el texto con la imagen, y que constituye un tema central sobre el cual conviene precisar algunos puntos:

-El hecho de que una obra pueda existir en dos partes distintas, como el *Grand Verre* y las notas que lo acompañan, ha constituido un modelo fundador para Hamilton, quien de 1957 a 1961 colabora en una traducción tipográfica de las notas de la *Boîte verte*.  
-Desde los años cincuenta, el artista es un semiólogo sin saberlo. En efecto, concibe la obra como un mensaje, lo que queda de manifiesto desde la realización en 1956 de su collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing ?*, construido a partir de una lista de términos que permite determinar sus componentes. Sucede lo mismo con *Hommage à Chrysler Corp.*, cuya base teórica es la famosa definición del Pop Art que Hamilton apuntó sobre papel dirigida a los arquitectos Alison y Peter Smithson el 16 de enero de 1957.  
-Más aún, el trabajo con los signos que el artista realiza en sus obras, correlacionado con la realización de una "tabulación pictórica" (Hamilton 1982: 24), tendría por finalidad su legibilidad como texto y, a la inversa, que el texto resultante pueda dirigirse a los sentidos como sólo una imagen puede hacerlo.

16 En suma, mientras que los escritos de Hamilton constituyen inmediatamente una suerte de *justificativo* a su trayectoria plástica, en ningún momento lo verbal constituye un sucedáneo de la obra, ni tampoco pone en duda la capacidad de ésta para utilizar el lenguaje en su provecho, tal como lo ha demostrado ampliamente Jean-Marc Poinot (Poinot 1999).

La crítica en el campo expandido

17 A partir de 1963, una inflación marca la producción textual de Hamilton en paralelo con una producción pictórica muy importante. En la segunda mitad de la década del sesenta, redacta textos notables sobre la fotografía (Hamilton 1967 y 1969), haciéndose cargo de las reseñas de los catálogos que tienen por objeto su obra. El artista concibe sus exposiciones personales y las publicaciones que las acompañan, supervisando la redacción de estas últimas. Para los catálogos de sus exposiciones en la Alan Cristea Gallery de Londres en 2001 y 2006, asumió la totalidad del proceso, del texto a las imágenes, incluido el cuidado de la edición. Hamilton parece decidido a ser el único autor de sus *cataloguenotes*, lo que queda confirmado por el texto que ha firmado en el "desplegable" que acompañaba *A Host of Angels*, presentada en 2007 en el Palazetto Tito [Fondazione Bevilacqua La Masa] en el marco de la 52° Bienal de Venecia. El artista proyectaba colocar la última piedra del edificio que construyó de esta manera antes de su fallecimiento, ocurrido el 13 de septiembre de 2011, con la publicación de lo que convendría llamar "automonografía" en la que trabajó durante numerosos años.

18 La posición precozmente adoptada por Richard Hamilton testimonia la voluntad de ejercer un control sobre la recepción de su obra. Es también singular en tanto consiste en el rechazo a asumir el disfraz del *artista como crítico*, y por lo tanto adoptar una postura en espejo con la predicada por Oscar Wilde. Contrabalanceando además una apropiación inmediata, esos textos constituyen por su riqueza un material predilecto por la crítica. Ya que tratándose "no (de) descifrar el sentido de la obra estudiada, sino (de) reconstituir las reglas y las restricciones de elaboración de ese sentido" y, en la medida en que no se trataría de "descubrir la obra, sino (por el contrario) (de) recubrirla lo más completamente posible por su propio lenguaje" (Barthes [1963] (1964): 261-266), la actividad que Roland Barthes definía así a comienzos de los años sesenta debería también consistir en un análisis del metalenguaje de algunos de esos textos autorizados por los artistas contemporáneos.

Traducción del francés: Sergio Moyinedo



[1] Catherine Millet ha mostrado cómo pudo abrirse camino hacia la obra de Dalí partiendo de un estudio escrupuloso de sus escritos, no obstante desconcertantes en primera instancia en tanto que su lengua se distingue, por su crudeza, del lirismo del que hace uso el artista en la oralidad.

[2] La exposición organizada por el INHA en 2006, *Archives d'artistes. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, cuya curaduría fue confiada a Richard Leeman, mostraba bien el carácter problemático de sus escritos en tanto que objetos.

[3] Las ediciones Ensba, Échoppe et Presses du réel participan activamente en la difusión de estos escritos.

[4] "From the beginning the literature on institutional critique has been written primarily by *artists themselves* (...)".

[5] "(...) many have suggested that this represents the colonization of the position of the critic."

[6] "When I first tried to put words together the results were embarrassingly incomprehensible (some say they still are) yet I persevered because it seemed to me that the things I wished to express were not likely to be said by anyone else. I felt it necessary to justify what I was doing, or at least describe how certain things had come about, even though I was very conscious that written explanations of paintings by the painter must reveal a doubt in his ability to make himself understood by graphic means: I said to myself often enough, if the paintings don't make sense in themselves then words don't help them."

[7] Este conjunto cuenta en total con seis cuadros: *Hommage à Chrysler Corp.* (1957), *\$he* (1958-61), *Hers is a Lush Situation* (1958), *Glorious Techniculture* (1961-retocada en 1964), *Pin up* (1961) et *AAH!* (1962).

[8] "With a long-focus lens opened up to f2, depth of field is reduced to a few millimetres when you're not too far from the subject. Definition swings in and out along a lip length. A world of fantasy with unique erotic overtones. Intimacy trespass yet, on a purely visual plane. Sensuality beyond the simple act of penetration – a dizzy drop into swoonlike coloured fuzz, clicked, detached and still, for appreciative analysis. Scale drifts that echo Van Vogt's pendulum swing of time; fulcrums of visual fixity that Penn engages with the twist of a knurled knob."



Bibliografía

**Barthes, R.** (1963) "Qu'est ce que la critique?" en R. Barthes *Essaiscritiques*. París: Seuil, 1964. 261-266.

**BertrandDorléac, L.** (2004) "Buren contre la violence" en F. Levaillant (ed.) *LesÉcritsd'artistesdepuis1940*. París: IMEC.

**Bryan-Wilson, J.** (2003) "A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art", en *NewInstitutionalism*. Norvège: Jonas Ekeberg, Office for Contemporary Art. En (2004) *Beck'sFutures*. Londres: Institute of Contemporary Art.

**Buren, D.** (1991a) *LesÉcrits (1965-1990)*, textes réunis et présentés par Poinot, J.-M. Bordeaux: CAPC, musée d'Art contemporain de Bordeaux. Tomo 1: 1965-1976

– (1991b) *LesÉcrits (1965-1990)*, textes réunis et présentés par Poinot, J.-M. Bordeaux: CAPC, musée d'Art contemporain de Bordeaux. Tomo 2: 1977-1983.

**Cooper, J.** (1979) *FathersofPop*. Film, 47mn. London: Arts Council England Film Collection, ACE085.

**Francis, S. y Jacobs, R.** (1956), en Freeman B. (manuscrito inédito), *SamFrancis. IdeasandPaintings*. 1969.

**Hamilton, R.** (1958) "Hommage à Chrysler Corp." en *ArchitecturalDesign*. Vol. 28. N°4. Londres.

– (1961) "For the Finest Art Try - Pop" en *Gazette*. N° 1. Londres.

– (1962) "An Exposition of \$he" en *ArchitecturalDesign*. Vol. 32. N° 10. Londres.

– (1967) "Notes on Photographs" en R. Hamilton *Paintings1964-1967*. New York: Alexander Iolas Gallery.

– (1969) "Photography and Painting" en *StudioInternational*. Vol. 177. N° 908. Londres.

– (1972) *Prints, Multiples and Drawings*. Manchester: Whitworth Art Gallery.

– (1982) *CollectedWords(1953-1982)*. Londres, New York: Thames and Hudson.

– (2001) *Tuppenced Coloured*. Londres: Hansjörg Mayer.

– (2006) *Painting by Numbers*. Londres: Hansjörg Mayer.

**Levaillant, F.** (2004) (ed.) *Les Écrits d'artistes depuis 1940*. París: IMEC.

**Millet, C.** (2005) *Dalí et moi*. París: Gallimard.

**Oldenburg, C.** (1961) "I am for an art..." en C. Oldenburg *Environments, Situations and Spaces*. New York: Martha Jackson Gallery.

**Poinot, J.-M.** (1999) *Quandl'œuvrealieu(l'artexposéetsesréclitsautorisés)*. Genève: Mamco art éd.



Autor/es

**Brigitte Aubry** es historiadora y crítica de arte, profesora de historia del arte contemporáneo en la universidad Toulouse 2-Le Mirail (Francia) desde 2006. Autora

de varios artículos sobre el arte posterior a 1945 en Inglaterra, ha publicado el primer ensayo monográfico consagrado a la obra de Richard Hamilton: *Richard Hamilton. Peintre des apparences contemporaines*. Dijon: Presses du réel, 2009.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>  
**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**  
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



**Realizar comentario**

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**